

Opere d'arte alla corte dei conti Rusca : attribuzioni e vicende

Autor(en): **Amadò, Teodoro**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Bollettino della Società storica locarnese**

Band (Jahr): **12 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1034047>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Opere d'arte alla corte dei conti Rusca: attribuzioni e vicende

TEODORO AMADÒ

Nell'ambito dei lavori di restauro che da quest'anno interessano specialmente il complesso del Sacro Monte della Madonna del Sasso, promossi grazie ad una rinnovata sensibilità verso i tesori artistici presenti sul territorio locarnese, sarà forse utile ricordare alcuni aspetti della politica culturale ed artistica esplicita dai conti Rusca sullo scorcio del XV secolo, all'epoca della visione di fra' Bartolomeo Piatti da Ivrea. Il ruolo svolto dai frati del convento locarnese di S. Francesco mostra come i fermenti più aggiornati della capitale del ducato di Milano, ove i conti Rusca risiedevano spesso, essendo proprietari di varie case e di notevoli palazzi e dove spesso venivano allestiti ricevimenti e splendide feste con gran dispendio di denaro, siano presenti anche a Locarno.

1) Arte nella chiesa di S. Francesco d'Assisi

A quel tempo, in capo al **Verbano** essi tenevano una piccola corte sforzesca¹ continuamente aggiornata grazie anche agli stimolanti apporti di questa comunità di frati dell'Osservanza francescana particolarmente attiva e in stretto contatto con l'ambiente culturale milanese²; non per nulla a Locarno la loro chiesa di S. Francesco, nella sua ricostruzione del 1538 ad opera dell'architetto Giovanni Beretta (o Bertola) di Brissago³, rievoca il modello planimetrico della chiesa di S. Francesco Grande a Milano⁴. L'11 febbraio 1493 i frati del convento di S. Francesco Grande a Milano, riuniti in capitolo dal padre guardiano Francesco da Lugano, concedono a Domenico Salvatico di costruire una cappella sepolcrale nella loro chiesa rispettando le misure che saranno indicate dall'Amadeo, che qui si conferma come l'architetto di fidu-

¹ E. MOTTA, *Guelfi e Ghibellini nel Luganese nel 1492*, in «BSSI» (1895), pp. 1-7, 33-41, 65-70, 97-101, 153-159; (1896), 1-5, 57-67, 89-96, 121-127; (1897), 1-3, 61-72, 97-103, 173-178; (1898), 5-8, 44-52, 185-189; (1899), 1-6, 56-60, 150-155; (1900), 1-5, 33-38.

² V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto, Orselina)*, vol. I, Basel 1972, p. 201. I frati residenti in San Francesco erano probabilmente otto, come in un elenco del 1470: tre eporediesi (fra' Bartolomeo, fra' Alessandro, il vicario, fra' Pietro), due luganesi (fra' Pietro e fra' Giuliano), un locarnese (fra' Zanetto, baccalaureato in teologia), un lodigiano (fra' Bassiano) e un bergamasco (fra' Gregorio); cfr. E. MOTTA, *Guelfi e Ghibellini...*, p. 174.

³ M. LEONHARD, *Giovanni Beretta*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/118520.php>> (ottobre 2009).

⁴ V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, p. 215.

cia dei frati; infatti in precedenza gli avevano affidato la ristrutturazione e l'ampliamento di tutto il complesso conventuale⁵.

All'inizio del XV secolo all'interno della chiesa francescana locarnese era stato realizzato un pregevole altare marmoreo rinascimentale, oggi conservato in frammenti presso il Museo del Castello visconteo di Locarno:

Fu adunque sullo scorcio del XV secolo, o poco dopo, che l'altare ex-voto della famiglia Orelli, venne eretto nella chiesa dei frati di San Francesco in Locarno. Coi frammenti di marmo rinvenuti [...] nelle cantine di quel convento, alcuni dei quali lavorati finemente, fra i quali due capitelli, parti di lesene, cornicione, basamento di una grande serraglia, si è potuto, combinandoli, ricostruire il preciso disegno di un altare di stile rinascimento⁶

così ne dava notizia il tenente colonnello locarnese Giorgio Simona⁷; la sua cifra stilistica richiama opere coeve milanesi realizzate sotto il diretto



Figura 1. Muralto, campanile della Collegiata di San Vittore, rilievo di San Vittore a cavallo.

⁵ R. V. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo, Documents. I documenti*, Como 1989, p. 213.

⁶ V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, p. 202 nota 3. L'altare in marmo fu eretto alla fine del Quattrocento su committenza di Giovanni Orelli e della moglie Bianca Muralti (*ad honorem beate Virginis Marie ac beati Francisci*), come si legge su uno dei frammenti. Pare che fosse l'altare dell'Immacolata della chiesa antica.

⁷ G. SIMONA, *Note di Arte Antica del Cantone Ticino*, Locarno 1913, pp. 41-45, 99-101.

influsso della scuola degli artisti operanti sul grande cantiere del Duomo nell'ultimo decennio del XV secolo quando l'architetto Giovanni Antonio Amadeo aveva vinto il concorso per la realizzazione della cupola e il tiburio, presentando un progetto assieme a Francesco di Giorgio Martini⁸, preferito dalla Fabbrica sia a quello di Leonardo da Vinci che a quello di Donato Bramante⁹.

2) La chiesa di S. Maria Annunciata

Un'analogia matrice artistica palesano l'impianto e la decorazione della chiesuola di S. Maria Annunciata (SS. Nunziata eretta in territorio di Muralto nel 1497 e terminata nel 1502¹⁰, sita ai piedi della rupe ove ora sorge il Santuario della Madonna del Sasso di Locarno-Orselina) concepita come prima cappella del Sacro Monte locarnese (attuato poi solo nel Seicento quasi in concorrenza con quello di Varese). L'edificio a navata unica con coro semicircolare, la planimetria articolata *ad quadratum*, la novità della copertura di due coppie di crociere abbinata, la cupola sul coro terminante in un tiburietto ottagonale, la sagoma delle lesene angolari e la foggia degli

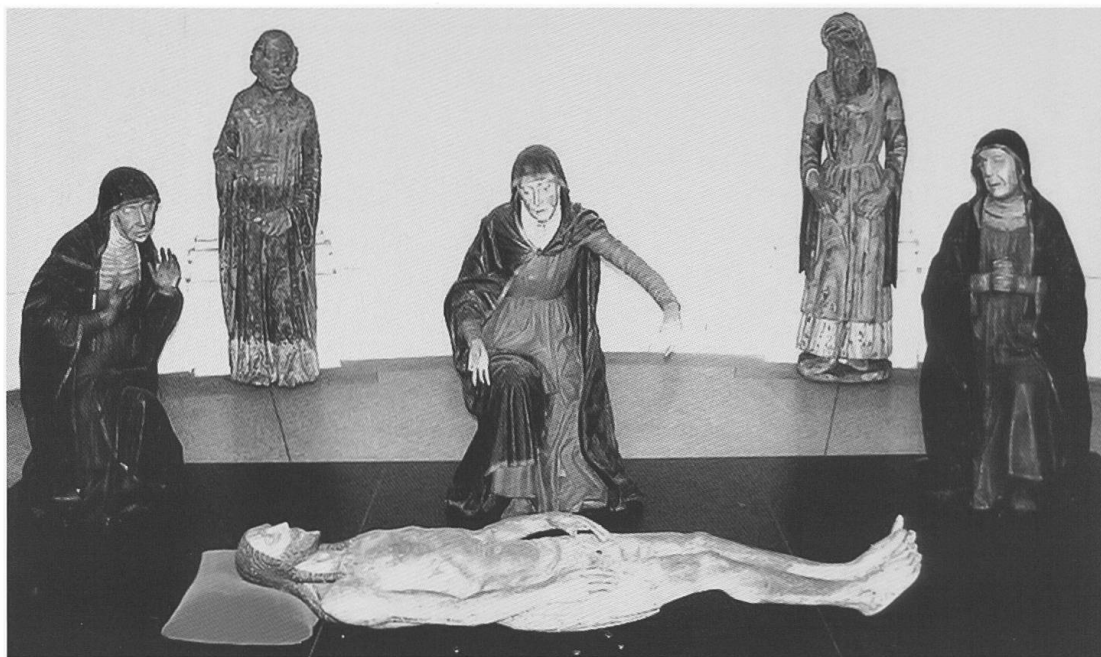


Figura 2. Le sei figure centrali del compianto
(manca a sinistra San Giovanni Apostolo e a destra la Maddalena)

⁸ F. DI TEODORO, *Francesco di Giorgio e le proporzioni del tiburio del Duomo di Milano*, in «Arte Lombarda», nn. 90/91, Milano 1989.

⁹ P. C. MARANI, *Leonardo, Francesco di Giorgio e il tiburio del Duomo di Milano*, in «Arte Lombarda», n. 62, Milano 1982; R. V. SCHOFIELD, *Amadeo, Bramante and Leonardo and the tiburio of Milan Cathedra*, in «Achademia Leonardi Vinci», n. II (1989).

¹⁰ V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, pp. 425-431, 466-468.

eleganti capitelli a grandi foglie all'imposta della cupola palesano influssi di scuola milanese. La navata è stata successivamente mutilata in tutta la sua parte anteriore nel 1814 per lasciare spazio alla strada d'accesso al Santuario realizzata a partire dal Belvedere. Già nel 1502 l'altare maggiore era ornato dalla pregevole ancóna dell'Annunciazione (ora collocata nel Santuario nella seconda cappella a sinistra) di Bernardino De Conti¹¹, originario di Castelseprio (VA): in alto l'Eterno, al centro l'Annuncio a Maria e nel paliotto l'Annuncio alle anime purganti¹².

Tra il 1511 e il 1514 morì fra' Bartolomeo Piatti da Ivrea, ideatore del Santuario in seguito all'apparizione della Vergine sul monte la vigilia della festa dell'Assunzione del 1480¹³; e fu sepolto in questa chiesetta come attesta l'iscrizione sulla lastra tombale ormai consunta.

Sulla parete sud della navata, il *Cristo fra i Dottori* è attribuito ai fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro della Rovere detti Fiammenghini¹⁴, più tardi nel 1522 le pareti sono gratificate da una campagna di affreschi tra cui



Figura 3. Torino, Museo Civico d'Arte Antica,
Il compianto di Santa Maria Maggiore di Domenico Merzagora.

¹¹ Bernardino De Conti è documentato a Milano dal 1494 al 1523; cfr. M. T. FIORIO, *La «buona maniera moderna» del Bambaia e lo «sperperato avello» del Birago*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I Monumenti Borromeo*, a cura di M. NATALE, Torino 1998, pp. 218-220.

¹² *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Bellinzona 2007, p. 174.

¹³ La Vergine apparve la vigilia della festa dell'Assunzione del 1480: i primi due oratori costruiti, dedicati alla Vergine Avvocata e alla Pietà, furono consacrati nel 1487; cfr. V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, pp. 418-424 e U. ORELLI, *Madonna del Sasso di Locarno*, in *Der Franziskusorden (Helvetia Sacra VI)*, Berna, pp. 451-458.

¹⁴ *Giovan Mauro Della Rovere*, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Giovan_Mauro_Della_Rovere>.

quello nella parete nord del coro raffigurante al centro la *Madonna in trono col Bambino* ascritto al pittore Bartolomeo da Ponte Tresa (TI)¹⁵ e ai lati l'immagine della beata Beatrice Casati-Rusca, vestita da terziaria francescana, con l'aureola in capo¹⁶.

3) Le sculture rinascimentali nella residenza dei conti Rusca

In aggiunta a quanto illustrato in precedenza, va aggiunta la comprovata presenza nel castello di Locarno del busto di Jacopo Rusca, ora collocato nel locale Museo del Castello visconteo, opera firmata di Antonio Della Porta¹⁷ detto il Tamagnino (Osteno, 1471 ca. – Porlezza 1519), allievo e nipote del citato architetto e scultore Giovanni Antonio Amadeo¹⁸, e tre tondi marmorei: *Ritratto di Lodovico il Moro* e due *Ritratti muliebri*, di cui uno al Museo Nazionale Svizzero di Zurigo. Le quattro opere postulano stretti rapporti di committenza tra le famiglie nobili locarnesi e gli artisti milanesi, appartenenti alla cerchia degli artisti *ceresiani* e col loro caposcuola, già

¹⁵ Autore della *Pietà* nella parrocchiale di Ponte Tresa (TI), degli affreschi di Caslano nella Cappella di Santa Maria sullo stradone della Magliasina; è poi documentato nel 1524 come frescante nella cappella Camuzio nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano, sulla parete orientale del portico della parrocchiale di Villa Luganese, nel 1529 la *Crocifissione* nel coro della parrocchiale di San Martino a Montemezzo ove appaiono evidenti riferimenti alla parte centrale della grande *Crocifissione* luganese di Bernardino Luini; nel 1530 è autore del ciclo di affreschi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Campagna a Maggia; nel 1531 esegue gli affreschi nella chiesa di Sant'Antonio abate di Viconago; il suo stile appare nel ciclo nell'abside della chiesa di San Pietro in Costa a Dosso del Liro datato 1532 e in Santa Maria delle Grazie a Gravedona. A lui sono ascrivibili altri tre affreschi: la *Madonna di Loreto* nell'edicola di fronte all'omonima chiesa luganese, un'altra *Madonna di Loreto* affrescata nella lunetta del portale d'accesso alla chiesa e la *Madonna col Bambino* nell'oratorio di San Rocco a Breno (TI), influenzati dalla *Madonna della Buonanotte* realizzata da Bernardino Luini nel 1512 per l'abbazia di Chiaravalle Milanese. Al suo catalogo vanno aggiunti l'affresco della *Crocifissione e santi* nella controfacciata della chiesa di Sant'Andrea ad Agnuzzo, frazione di Muzzano, e la *Madonna col Bambino e S. Antonio* nella parrocchiale di Sant'Abbondio a Gentilino. Cfr. L. CALDERARI, *Contributi alla pittura del primo Cinquecento nel Canton Ticino: il Maestro del coro degli Angeli e il Maestro della cappella Camuzio*, in «Arte Cristiana», n. 783 (1997), pp. 421-433; L. CALDERARI, *Appunti sulla più antica decorazione di Santa Maria degli Angeli a Lugano: l'attività del Maestro del coro degli Angeli e del Maestro della cappella Camuzio*, in *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera italiana*, a cura di E. AGUSTONI, R. CARDANI VERGANI, E. RÜSCH, atti del convegno, Lugano, Lugano 2000, pp. 105-115. Nella parrocchiale di Codogna, frazione di Grandola e Uniti (CO) il presbiterio è ornato da dipinti che, già erroneamente ascritti a Bernardino Luini, ora potrebbero essere aggiunti al catalogo di Bartolomeo da Ponte Tresa (TI). Cfr.: F. D. PALMISANO, *Due ipotesi su Bartolomeo da Ponte Tresa*, in «Archivio Storico di Ponte Tresa» n. 3 (2001).

¹⁶ G. A. OLDELLI, *Dizionario Storico-Ragionato Degli Uomini Illustri del Canton Ticino*, Lugano 1807-1811, p. 170.

¹⁷ Antonio Della Porta, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Della_Porta>.

¹⁸ T. AMADÒ, *L'artista rinascimentale Giovanni Antonio Amadeo, l'origine luganese della famiglia e i legami con i Solari da Carona*, in «Bollettino Genealogico della Svizzera italiana», Anno XI, n. 11, dicembre 2007.

vent'anni prima dell'arrivo a Locarno di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino¹⁹ che verso il 1520 nel Santuario dipinse la tavola con la *Fuga in Egitto*²⁰.

L'attività artistica milanese dell'Amadeo era ben nota ai conti Rusca di Locarno sia per aver peritato il *Monumento funebre della beata Beatrice Casati-Rusca*, moglie del conte Franchino Rusca²¹, morta a Milano nel 1490 e commissionato dalla figlia Antonia, moglie di Giovan Maria Visconti nel 1499, sia perché Loterio Rusca aveva sposato Eleonora Correggio²², nipote di Bartolomeo Colleoni, il quale gli aveva commissionato la Cappella Colleoni a Bergamo alta. Tutti i personaggi e gli ambienti sono ben collegati con le attività del citato architetto *laghista*, il quale a sua volta è collegato con un altro artista milanese Martino Benzoni, scultore, presente a Locarno con sue opere²³. Già nel 1469 l'Amadeo stipula con Martino²⁴ – nel 1460-1462 autore, con Luchino Cernuschi, dell'Arca Torelli in S. Eustorgio a Milano²⁵ – un contratto per 110 ducati per la commessa della *Deposizione o Mortorio con otto statue di legno* per il Duomo di S. Giovanni Battista di Monza²⁶.

4) Martino Benzoni e la scultura equestre del San Vittore a cavallo

Occorre sottolineare il fatto significativo che il Benzoni – autore per la

¹⁹ Bartolomeo Suardi, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Suardi>.

²⁰ V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, pp. 464-466.

²¹ G. A. OLDELLI, *Dizionario ragionato degli uomini...*, p. 169, così la rievoca: «[...] Visse per più anni in Locarno tutta dedita agli esercizi di pietà, e di carità verso il prossimo, e singolarmente in un fervido amor di Dio. Passò quindi a soggiornare a Milano nella Casa del fu Conte suo marito situata nella contrada di Brera, sopra la quale si vedeva l'effigie del prefato Conte Franchino. Vestì l'abito, e professò la regola del Terz'Ordine di San Francesco vivendo con grande esemplarità, e edificazione. Morì in Milano con fama di straordinaria santità l'anno 1490. alli 16. Marzo, e fu sepolta nella Chiesa di Sant'Angiolo de' Padri Minori Osservanti di San Francesco, e collocata alla sinistra dell'Altar maggiore in un'arca di bianchissimo marmo, sopra cui si vede intagliato il vero naturale suo Ritratto, che sembra dormire appoggiato sopra cuscini [...]».

²² V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, p. 44 nota 3.

²³ Martino Benzoni, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Martino_Benzoni>.

²⁴ J. SHELL, *The Mantegazza brothers, Martino Benzoni, and the Colleoni tomb*, in «Arte Lombarda» n. 1 (1992), pp. 53-60; Benzoni è scultore di uno scudo marmoreo recante le insegne sforzesche per il portale dell'Ospedale Maggiore di Milano.

²⁵ E. MOTTA, *Chi furono gli scultori del monumento Torelli in Sant'Eustorgio a Milano*, in «ASL» n. XXVII, Milano 1906, 146-150; A. PINETTI, *Di un frammento marmoreo dello scultore Martino Benzoni milanese*, in «Bollettino della Civica biblioteca di Bergamo» n. 5, Bergamo 1911, pp. 256-262; J. SHELL, *The Mantegazza brothers...*, p. 57; J. SHELL, G. SIRONI, *Martino Benzoni and the Mystery of the Torelli Monuments*, Milano 1993.

²⁶ L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 140-151. Nell'atto notarile del 19 luglio 1469 appare come rappresentante della committenza il canonico monzese Giorgio de Grillis; cfr. R. V. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo...*, pp. 95, 96.

chiesa di S. Agata di Martinengo (comune che diede i natali al Colleoni) del tabernacolo col *Cristo morto con angeli*, ora alla Walters Art Gallery di Baltimora²⁷ – è anche l'esecutore della scultura equestre di *San Vittore a cavallo reggente le insegne della Trinità*, ordinata nel 1460 e terminata nel 1462, la quale fu collocata da principio sul mastio del castello locarnese.

Per collegarsi ai primi importanti lavori commessi al Benzoni, sarà utile menzionare un episodio significativo: il 3 novembre 1469 egli si mette in società con i fratelli Mantegazza²⁸ in vista dell'esecuzione di un sepolcro per il Colleoni!²⁹ La stretta collaborazione coi due fratelli è confermata anche nel 1481 quando Martino figura come teste nel patto di divisione dei lavori di scultura per la facciata della Certosa tra i fratelli Mantegazza e Gabriele e Giovan Pietro da Rho, allievi dell'Amadeo, il quale a sua volta fu direttore responsabile della decorazione scultorea della parte destra della facciata³⁰.

Il rilievo locarnese del Benzoni nella sua tipologia richiama il famoso monumento equestre del Gattamelata di Donatello posto sulla piazza del Santo a Padova, eseguito entro il 1453. La posa delle zampe del cavallo richiama quella del monumento equestre a Marco Aurelio al centro della michelangiolesca piazza del Campidoglio a Roma³¹. Il S. Vittore a cavallo di Benzoni, posto originariamente sul torrione rotondo del castello visconteo di Locarno e fatto erigere dal conte Franchino Rusca, fu trasferito nel 1531 sulla torre campanaria della collegiata di S. Vittore di Muralto in seguito alla demolizione ordinata dai nuovi Signori svizzeri³².

Il contratto del 23 dicembre 1461 indica la destinazione precisa il rilievo del San Vittore a cavallo *in muris castris seu roche dicti castris Locarni*, e lo zoccolo reca un'iscrizione che recita: VICTOR EGO HIS ARMIS TVEOR DEXTRA/QVE LOCARNVM/ATQVE DEO TRINO SVPPLICO VOCE PIA / IVSTITIA CLARVM COMITEM DOMINVMQVE POTENTEM / FRANCHINVM RVSCHAM PROGENIEM QVE TEGAT: anche la precedente scritta fu intagliata a Milano dal Benzoni³³. (Fig. 1)

Una singolarità iconografica del rilievo ci è offerta dalla rappresentazione della Santissima Trinità *in tribus figuris* nell'insegna – qui tre visi barbuti

²⁷ J. SHELL, *The Mantegazza brothers...*, p. 57.

²⁸ A. M. ROMANINI, *L'incontro tra Cristoforo Mantegazza e il Rizzo nel settimo decennio del Quattrocento*, in «Arte Lombarda» n. 9, Milano 1964, pp. 91-102; J. SHELL, *The Mantegazza brothers...*, pp. 53-60.

²⁹ IBIDEM, in appendice.

³⁰ J. SHELL, *Martino Benzoni...*, p. 209.

³¹ J. POPE HENNESSY, *An introduction to Italian sculpture*, vol. II, London 1958, pp. 202, 205 e 358.

³² L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura...*, pp. 141-143.

³³ G. BISCARO, *I Solari da Carona*, in «BSSI», fasc. 7-12, Bellinzona 1913, pp. 33-38, 94-95.

uguali – prescritta dal committente nel contratto; il modello forse assai diffuso ancora nel Quattrocento se Antonino da Firenze lo combatteva: fu definitivamente condannato nel Concilio di Trento³⁴. Breve digressione: una simile raffigurazione ad affresco del *trivultus* si trova sulla parete esterna meridionale della chiesa parrocchiale di S. Martino a Pura entro un medaglione nel fregio sovrastante un affresco in cattivo stato dove si possono ancora riconoscere s. Martino a cavallo e s. Caterina³⁵.

A Milano il Benzoni, per affinità di stile, fu pure il probabile autore di alcune teste fittili che ornano le due fronti dell'Ospedale Maggiore su via Festa del Perdono, verso la chiesa di S. Nazario, e su via Francesco Sforza. Esse si presentano di profilo e frontalmente, derivate dalle *imago clipeate*: Anco Marzio, Numa Pompilio, Ercole e Bacco, e altre di santi apotropaici in piccoli tondi: San Giovanni Battista, San Rocco, Sant'Antonio Abate e San Sebastiano, simili a quelli presenti nella decorazione fittile del primo chiostro della Certosa di Pavia. Il 15 giugno 1463 gli venne pure assegnato l'incarico di eseguire due portali per lo stesso Ospedale (la Ca' Granda). Un ulteriore indizio dei legami tra i due artisti è dato dalla loro lunga collaborazione sul cantiere del Duomo di Milano³⁶ e dal fatto che Damiano Benzoni, il figlio di Martino, nel 1479 fu accolto come apprendista scultore nella sua bottega milanese.

Per riaffermare i perduranti e tradizionali legami parentali vigenti tra le maestranze *laghiste* va notato che Anexia, figlia di Pietro Solari da Carona sposa Cristoforo Benzoni, scultore alla Certosa di Pavia, sotto la direzione di Giovanni Solari che, con il suo parentado, viveva nel quartiere di S. Babila, accanto alle case dei Benzoni, di Cristoforo e Antonio Mantegazza, di Benedetto Briosco³⁷, di Tommaso Cazzaniga e di Giovan Pietro e Gabriele da Rho³⁸. Niente di strano quindi se, come già indicato sopra, nel 1469 l'Amadeo stipula con lo scultore Martino Benzoni³⁹ un contratto per 110 ducati⁴⁰.

³⁴ V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, p. 362.

³⁵ *Guida d'arte della Svizzera italiana*, p. 392.

³⁶ *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. III, Milano 1877-1885; E. MOTTA, *Chi furono gli scultori...*, pp. 146-150; A. PINETTI, *Di un frammento marmoreo...*, pp. 256-262.

³⁷ *Benedetto Briosco*, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Briosco>.

³⁸ S. DELLA TORRE, T. MANNONI, V. PRACCHI, *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*. Atti del Convegno, Como 23-26 ottobre 1996, Nodo, Como 1997, p. 196.

³⁹ J. SHELL, *The Mantegazza brothers...*, pp. 53-60. Benzoni è pure scultore di uno scudo marmoreo recante le insegne sforzesche per il portale dell'Ospedale Maggiore di Milano.

⁴⁰ L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo...*, pp. 140-151. Nell'atto notarile del 19 luglio 1469 appare come rappresentante della committenza il canonico monzese Giorgio de Grillis; cfr. R. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo...*, pp. 95-96.

5) Il mortorio o compianto di Cristo conservato alla Madonna del Sasso

Nel convento di S. Francesco di Locarno quella famiglia di frati francescani, aggiornati culturalmente da uno spirito di modernità non potevano certamente ignorare il Benzoni, l'artista prescelto dal conte Rusca per il torrione, poiché la sua opera stava lì vicino, sotto i loro occhi, considerato poi il corrispettivo precedente *Mortorio* realizzato per il Duomo di Monza. Il *Mortorio o compianto* s'apparenta con la drammatica dialettica del dolore espressa nelle terrecotte del *Gruppo della Pietà* di Agostino de Fondulis (o Fondutis) realizzata nel 1483 nella chiesa di S. Maria presso S. Satiro a Milano⁴¹. (Fig. 2)

Visto questo significativo precedente, da collegare con la realizzazione del rilievo con san Vittore a cavallo per il mastio del castello dei Rusca, sulle prime si è ritenuto che potesse essere ascritto al Benzoni anche il *Mortorio o Compianto di Cristo* con otto statue lignee destinato all'origine alla cappella del Santo Sepolcro nella chiesa conventuale locarnese di S. Francesco, databile attorno al 1484-1485, ed ora collocato in un'apposita cappella al Santuario della Madonna del Sasso di Orselina, in seguito alle travagliate vicende susseguenti alla soppressione del convento nel 1848.



Figura 4. Il Cristo compianto da San Giovanni apostolo, una Maria e Giuseppe d'Arimatea sullo sfondo.

⁴¹ S. BANDERA, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, passim.

Tuttavia Raffaele Casciario con convincenti raffronti stilistici lo assegna recentemente al Maestro di S. Maria Maggiore⁴². Anche la nota statua lignea che fin dal 1485 raffigurò sull'altare maggiore la Madonna del Sasso (la Madonna pellegrina del 1949), opera dell'intagliatore vigezzino Domenico Merzagora, ha una grande affinità d'intaglio col gruppo del *Compianto*⁴³, che a sua volta si richiama a quello analogo conservato nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino, realizzato all'origine per la chiesa parrocchiale di S. Maria Maggiore in Val Vigezzo⁴⁴.

Se si pone attenzione alla collocazione dei personaggi attorno alla figura del Cristo, si potrà notare come nel *Compianto* di Torino la Madonna, le Pie Donne e la Maddalena sono tutte poste in primo piano a diretto contatto con il giacente, mentre i tre uomini tutti ritti se ne stanno in secondo piano;



Figura 5. La Madonna sul Cristo deposto (in grandezza superiore al naturale).

⁴² V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo...*, pp. 50, 472, 474, 482; *Guida d'arte della Svizzera...*, p. 175.

⁴³ R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000; R. CASCIARO, *Fratelli De Donati*, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Sondrio, Museo valtellino di storia e arte, Milano 2005.

⁴⁴ R. CASCIARO, *La scultura lignea...*; R. CASCIARO, *Fratelli De Donati...*

la divina rappresentazione si esprime in un linguaggio che da un lato vuole significare una preminenza affettiva all'elemento femminile drammaticamente affranto, mentre d'altro canto sembra indicare un diverso atteggiamento maschile, più composto ed introverso nel generale intenso cordoglio. Invece nel *Compianto* alla Madonna del Sasso anche Giovanni, inginocchiato, è accumulato alla drammatica postura delle altre quattro figure femminili e solo Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, sullo sfondo, mantengono un atteggiamento controllato, quasi indecifrabile. (Fig. 3)

Nel merito delle passate disavventure questo gruppo scultoreo gioverà rinfrescare la memoria dei più anziani e parimenti solleticare la curiosità di chi ancora non è giunto all'età pensionabile, poiché quella lontana vicenda culturale è un esempio emblematico di come l'incuria e il disinteresse iniziali siano poi stati riscattati da una successiva battaglia rivendicativa condotta dal 1943 al 1945 per riavere dal Museo nazionale svizzero le due statue lignee della Madonna e del Cristo morto. Mi limiterò a riassumere per sommi capi l'edificante battaglia. (Fig. 4)

6) Il laborioso recupero delle due statue di Cristo e della Madonna finite a Zurigo

Tutto ha inizio con la soppressione dei conventi dopo il 1848⁴⁵ con conseguente dispersione del loro patrimonio artistico; a esempio, al prezioso antifonario oggi conservato nel Museo del santuario furono ritagliate diverse miniature. Dal convento di S. Francesco il gruppo passò a quello della Madonna del Sasso e qui sparirono la Madonna e il Cristo, finiti prima presso un antiquario di Locarno che nel 1924 le vendette per 450 fr. ad un antiquario di Muralto; questi nel 1932 seppe suscitare l'interesse del Museo nazionale svizzero che le comprò per 2.000 fr. circa.

Nel settembre del 1936 il sacerdote dottor Luigi Simona, partecipando al Congresso internazionale di Storia dell'Arte che si teneva a Zurigo, visitò il Museo e riconobbe le due statue come appartenenti al mortorio presente nella cappella della Pietà ricostruita nel santuario locarnese a partire dal 1890. Ne seguì un fitto carteggio in cui la direzione del Museo chiedeva di poter completare il gruppo con le statue rimaste ad Orselina, mentre la presidenza della Commissione cantonale per i monumenti storici chiedeva invece la retrocessione della Madre e del Figlio per la stessa ragione: completare il gruppo delle sei figure, ossia le due Marie, la Maddalena, l'apostolo San Giovanni, scolpiti in ginocchio, e Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, in posizione eretta. (Fig. 5)

Da Zurigo arrivò perfino la proposta di far realizzare una buona copia pur di non retrocedere il prezioso acquisto. Le parole di don Simona esprimevano efficacemente l'entità della perdita:

⁴⁵ B. M. BIUCCHI, *Le leggi di soppressione al Sasso e a S. Francesco*, in *La Madonna del Sasso ...*, pp. 33-68.

I personaggi, piangenti sul corpo esanime del loro Signore ma privi di esso, sono un magnifico accordo musicale cui sia venuta a mancare la nota fondamentale; sono una preziosa cornice alla quale sia stata tolta l'opera d'arte; sono, mi si permetta l'espressione, quasi anime sperdute, piangenti non più sull'oggetto del loro indomabile amore che è stato loro rapito, ma sulla loro misera sorte...

Nel 1943 anche il direttore della Rivista storica ticinese, Aldo Crivelli⁴⁶, fece sentire la sua voce, sostenendo la rivendicazione della restituzione e manifestando critiche sulla composizione adottata a Zurigo in cui la Madonna tiene sulle ginocchia in diagonale il corpo rigido del Cristo in modo del tutto innaturale, quasi volesse scivolarle via. Ne suggerì perciò una più corretta ricomposizione ideale col Cristo disteso a terra con testa poggiata su un cuscino attorniato dai sette personaggi come si vede nella sua xilografia: l'apostolo San Giovanni inginocchiato dietro la testa di Cristo, una delle Marie inginocchiata, Nicodemo in piedi, la Madonna al centro, poi Giuseppe d'Arimatea in piedi, la Maddalena inginocchiata vicino ai piedi di Cristo, l'altra Maria orante in ginocchio. Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea retrostanti, posti in secondo piano. Ne arrischiò anche una probabile attribuzione, definendola opera di scuola lombarda (nel 1459 era attivissima una *schola magistrorum a lignamine Sacti Josephi Mediolani*), forse uscita dalla bottega dei lodigiani maestri De Lupi attivi tra il 1465 e il 1525, di conseguenza postulò la necessità di un'adeguata sistemazione in una nuova cappella apposita avente un fronte di almeno 3,80 m e una profondità di 2 m⁴⁷. (Fig. 6)

Quasi di sorpresa la svolta inattesa si ebbe ancora entro la fine del 1943 e il direttore della Rivista storica ticinese pubblicò l'annuncio seguente:

Un'opera d'arte assicurata al Ticino. Nel fasc. 33 dello scorso giugno, come ricorderanno i nostri lettori, rivendicammo il ritorno di due pregevoli statue di legno già appartenenti al gruppo del «Compianto sul Cristo morto» ed ora al Museo Nazionale Svizzero di Zurigo. All'ultimo momento, prima di andare in macchina, dandoci comunicazione della decisione, presa nella seduta del 20 dicembre, della lodevole Commissione Federale del Museo Nazionale Svizzero, l'egr. Dir. del Museo stesso, Dott. F. Gysin, così ci scrive: «La séance de notre Commission a eu lieu hier. Je dois encore formuler notre réponse mais voudrais vous dire dès aujourd'hui que notre Commission a décidé en principe de céder nos deux statues sous certaines conditions. Il sera donc possible dans l'avenir de reconstituer le groupe et je m'en félicite». La nostra Rivista è particolarmente orgogliosa di avere iniziata la rivendicazione e di aver largamente contribuito al felice esito della stessa⁴⁸.

⁴⁶ C. AGLIATI, Aldo Crivelli, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/128324.php>> (12 febbraio 2005).

⁴⁷ L. SIMONA, A. CRIVELLI, *La pietà di Locarno*, in «RST» n. 33, Bellinzona 1943, pp. 777-783.

⁴⁸ A. CRIVELLI, *Un'opera d'arte assicurata al Ticino*, in «RST» n. 36, Bellinzona 1943, p. 857.

Eravamo ancora in tempo di guerra, le priorità erano ben altre e gioco-forza fu pazientare e sperare in attesa di tempi migliori, che puntualmente arrivarono alla fine del secondo conflitto mondiale. Nel frattempo tuttavia il Crivelli si attivò, validamente coadiuvato dall'allora onorevole direttore del dipartimento della Pubblica educazione avvocato Giuseppe Lepori⁴⁹ e dal molto reverendo Padre cappuccino Aurelio di Lavertezzo⁵⁰, nel condurre laboriose pratiche con la direzione del Museo nazionale, punteggiate da momenti aspri e vivaci, tuttavia superati da ambo le parti grazie ad un costruttivo spirito di collaborazione. Da ciò scaturì nel 1944 l'elezione dell'onorevole Lepori a membro della Commissione Federale del Museo Nazionale che facilitò non poco il raggiungimento di un accordo tra le parti nella forma giuridica più consona grazie anche ai buoni voleri dell'onore-



Figura 6.
Maria Maddalena
e la seconda Maria
(Pia donna).

⁴⁹ F. PANZERA, *Giuseppe Lepori*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/14716.php>> (22 novembre 2006).

⁵⁰ AURELIO DA LAVERTEZZO, *Cronistoria*, in *Messaggero Serafico*, giugno 1943, pp. 161-169.

vole consigliere federale Filippo Etter⁵¹, del dottor Fritz Gysin⁵² e della stessa Commissione del Museo nazionale.

Alla fine in una bella e calda giornata di lunedì 9 luglio 1945, ben imballate a regola d'arte, arrivarono alla stazione ferroviaria di Locarno le tanto sospirate due statue, esattamente due anni dopo l'inizio della rivendicazione⁵³. Seguì subito il loro trasporto alla Madonna del Sasso dove si procedette alle prove della ricostituzione dell'intero gruppo ligneo che confermò la validità dell'ipotesi dispositiva precedentemente ideata anche se con qualche variante: il Cristo è sorretto orizzontalmente sollevato da terra, con la testa poggiante nelle mani di San Giovanni apostolo, i piedi su quelle della Maddalena, i fianchi in grembo alla Madonna, affiancata dalle due Marie⁵⁴. (Fig.7)

Restava solo da realizzare una cappella degna di ospitare un così pregevole compianto e ora, ad opera compiuta, dopo il restauro e le ristrutturazioni dirette dall'architetto Luigi Snozzi⁵⁵, conclusi nel 1982⁵⁶, che comportarono la demolizione della cappella realizzata nel 1945, il convento può degnamente porre in mostra questa perla del suo già pregevole patrimonio artistico.

7) La preziosa ancóna della Pietà attribuita ai fratelli intagliatori milanesi De Donati

Altra perla ancor più affine ai modi dell'Amadeo appare il coevo gruppo

⁵¹ J. WIDMER, *Philipp Etter*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I4642.php>> (12 febbraio 2005).

⁵² H. LANZ, *Fritz Gysin*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I30214.php>> (24 giugno 2008).

⁵³ A. CRIVELLI, *Son tornate*, in «RST» n. 45, Bellinzona 1945, pp. 1068-1069.

⁵⁴ A. CALDELARI, P. C. CALDELARI, *Appunti per una storia della Madonna del Sasso*, Locarno 1982, p. 143 (fotografia).

⁵⁵ L. SNOZZI, *Il complesso architettonico del Sasso nel suo sviluppo storico*, in *La Madonna del Sasso...*, a cura di G. POZZI, pp. 269-273 e 288. L'architetto nel 1980 segnala i limiti imposti al suo operato, auspicando un'occasione futura per un intervento più coraggioso sull'intero complesso monumentale. Già il 15 gennaio del 1981 la Commissione della gestione del Gran Consiglio ticinese si riunisce in seduta ordinaria, presso il convento della Madonna del Sasso. Fra le varie trattande, il completamento dei lavori in corso al santuario. Dopo aver ascoltato l'architetto Snozzi, il guardiano p. Callisto, e il capo del dipartimento costruzioni on. Ugo Sadis, la commissione con voto unanime, dà incarico al Governo di stabilire la spesa ulteriore che sarà necessaria per il completamento dei lavori. Il Gran Consiglio ratificherà il credito proposto dalla Commissione.

⁵⁶ 1981: 10 novembre. Si presenta il «Gruppo promotore dei restauri della Madonna del Sasso», formato da Raimondo Rezzonico, presidente, Aldo Torriani, Piergiorgio Piazzini, Diego Scacchi, Guido Tallone, Luigi Bonalumi, Harald Szeemann. Il «Gruppo» inizia una raccolta di fondi per il restauro della Casa del Padre, della Cappella Von Roll [...]. 1982: settembre. È terminato il museo del santuario allestito nella «Casa del Padre». Ordinatore il prof. Harald Szeemann, mentre i lavori di restauro sono stati curati dall'arch. Luigi Snozzi. Sotto l'arco a destra della stessa Casa è stata allestita la «Cappella della Pietà» con il gruppo ligneo quattrocentesco che già originariamente era sistemato in detta cappella [...]. Cfr.: A. CALDELARI, P. C. CALDELARI, *Appunti per una storia...*, pp. 151-152.

ligneo dell'altare dell'antico sacello della *Pietà*, ora restaurato e conservato sotto la tutela dell'Ufficio dei beni culturali del Canton Ticino, ispirato all'arte di Giacomo Del Maino⁵⁷ per la potenza espressiva dei personaggi, la resa della volta a lacunari, i medaglioni, la classicità delle cornici, tutta improntata alla cultura umanistica esemplificata da Vincenzo Foppa nella Cappella Portinari in S. Eustorgio a Milano⁵⁸; ne troviamo un'eco nelle *terrecotte figurate* dell'ala rinascimentale del castelletto di Branduzzo di Bergonzio Botta⁵⁹. Nel 2000 lo specialista di sculture lignee lombarde Raffaele Casciaro ha avanzato una valida ipotesi attributiva, facendo il nome dei fratelli Giovanni Ambrogio e Giovanni Pietro De Donati che, allo scadere del secolo erano attivi a Locarno, attirati dal cantiere del nascente Sacro Monte di Orselina⁶⁰, e autori della ormai perduta pala d'altare per la collegiata di S. Lorenzo di Lugano, nonché della bella statua lignea di Sant'Ambrogio nella parrocchiale di Sant'Ambrogio di Ponte Capriasca⁶¹.

Nella *Pietà*, ora assegnata ai milanesi De Donati, si notano ricordi plastici riconducibili ad Agostino De Fondulis⁶² e alle caratteristiche stilistiche riscontrabili nel grande *lavabo* marmoreo della Certosa di Pavia scolpito dall'Amadeo, ritroviamo la tipologia dei pilastri a nicchie sovrapposte presenti anche nei portali dei due fianchi del Duomo di Como, scolpiti nel 1484 da Tommaso Rodari, seguace dell'Amadeo.

A Como gli influssi diretti del cantiere della Certosa di Pavia sono partico-

⁵⁷ Giacomo del Maino collabora tra il 1469 e il 1471 alla realizzazione degli stalli del coro di Sant'Ambrogio a Milano autore dal 1480 al 1483 dell'ancóna con l'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano, egli designa come arbitro in caso di controversia proprio l'Amadeo. Nel 1483 Leonardo e i fratelli de Predis s'impegnano a dipingerne le ante; perciò Leonardo nel 1506 termina la prima versione della Vergine delle rocce, venduta a re Luigi XII, oggi al Museo del Louvre. La seconda versione è alla National Gallery di Londra; cfr. P. VENTUROLI, *L'ancona dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano*, 1993, pp. 421-450. Nel 1486 riceve 80 lire per l'ancona di Gravedona e nel 1496, in collaborazione col figlio Giovan Angelo incassa 76 lire per il Crocefisso di Castel San Giovanni, vedi in A. GUGLIEMMETTI, *L'attività di Giacomo del Majno "magister a lignamine" 1469-1502*, Milano 1984, cap. II. Cfr. inoltre: <http://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Del_Maino>.

⁵⁸ G. L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, vol. II e vol. III; Milano 1865, cit., II, pp. 142-174; III, pp. 89, 108; A. ANSELMINI, *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti*, Milano 1933, pp. 17, 49, 242, 494.

⁵⁹ G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Terrecotte figurate dal Palazzo di Branduzzo*, in «AL» nn. 90/91, Milano 1989, pp. 47-60.

⁶⁰ *Fratelli De Donati*, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Fratelli_De_Donati>.

⁶¹ Un esauriente aggiornamento si veda in R. CASCIARO, *La scultura lignea...*, pp. 23, 35 nota 38, 37, 57 nota 1, 58 nota 5, 73, 88, 89, 97, 119, 143, 144, 154, 156, 158, 212, 213, 238 nota 4, 241 nota 23, 312, 313, 361, 366, 369; schede: 42, 50, 65, 84, 88, 120, 124; R. CASCIARO, *Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio De Donati e pittore leonardesco*, in G. ROMANO E C. SALSÌ (a cura di), *Maestri della Scultura in Legno nel ducato degli Sforza*, Milano 2005.

⁶² S. BANDERA, *Agostino de' Fondulis...*, p. 99.

larmente evidenti nel portale detto *della rana*, negli sguanci e nelle cornici dei finestrone del fianco settentrionale⁶³.

Sempre relativo a quel periodo è il ritrovamento di un documento del 1478, attestante nella realizzazione del coro ligneo di Santa Maria del Monte Velate sopra Varese, il coinvolgimento – oltre a Giovanni Pietro De Donati ed a Giacomo del Maino –, di una nutrita gamma di altri artisti, ha ampliato il campo delle ipotesi possibili. Tra di esse ha avuto un qualche credito quella relativa allo scultore Bartolomeo da Como, ma non si può escludere la presenza dell'Amadeo, vista la sua comprovata collaborazione con il Benzoni per la realizzazione del già menzionato *Mortorio con otto figure* per il Duomo di S. Giovanni Battista di Monza, risalente al 1469. Stante la rinomanza che in terra lombarda (ma anche piemontese) ebbe la bottega dei fratelli De Donati, la critica ha sinora ritenuta verosimile l'identificazione del Maestro con uno dei fratelli, segnatamente Giovanni Pietro. Il discorso attributivo di questa intrigante Pietà rimane comunque aperto⁶⁴.



Figura 7.
La figura di Nicodemo
abbigliata in ricche vesti
(seconda metà del secolo XV).

⁶³ M. VISIOLI, *Tipologie architettoniche dei portali lombardi del primo Rinascimento*, in «Bollettino della Società pavese di Storia Patria» n. 89, Pavia, p. 116; A. ARTIOLI, *Il Duomo di Como. Guida alla storia; restauri recenti*, Como 1990, pp. 40-42.

⁶⁴ S. SOLDINI, *Ricostruzione della prima attività alla Fabbrica del Duomo di Como di Tommaso Rodari da Maroggia, contemporaneo e seguace dell'Amadeo*, 1993, pp. 505-523.

8) Conclusione e premesse di base per nuovi indirizzi di ricerca

Insomma, da questa circoscritta ricerca di indizi emergenti dalle carte e dalle opere citate, risulta abbastanza evidente tutto un fitto intrecciarsi di legami tra committenti di famiglie nobiliari, personaggi politici e religiosi, tra amministratori, artigiani ed artisti, in un territorio che spazia da Locarno a Pavia, passando per la capitale ducale. Qui gli incontri e le coincidenze riscontrate si moltiplicano in modo tale che alla fine non sembrano più tanto casuali, anzi aiutano a creare quel contesto culturale indispensabile per capire la genesi di tante opere d'arte recanti l'impronta del nuovo gusto rinascimentale nella nostra regione dei laghi prealpini, ritenuta spesso a torto, periferica, conservatrice e in ritardo rispetto alla metropoli lombarda, malgrado gli alti esiti nell'arte scultorea di Cristoro Solari detto il Gobbo⁶⁵, di Domenico⁶⁶, Antonello⁶⁷ e Pace Gaggini⁶⁸, di Guglielmo Della Porta⁶⁹, di Antonio Maria Aprile⁷⁰ e tanti altri⁷¹.

Bisogna riconoscere che la produzione artistica della periferia ancora una volta riesce a sublimarsi, ponendo le basi per quegli apporti futuri che si manifesteranno in tutta Europa.

Sulla ferrea organizzazione delle maestranze laghiste ribadita in tutti gli studi di Mariusz Karpowicz⁷², la studiosa Damiani Cabrini sottolinea:

Un sentimento comune riflesso nella necessità, da parte delle maestranze emigrate, di congregarsi nei luoghi nei quali si trovavano in compagnie e confraternite, allo scopo di fornire sostegno e assistenza reciproca ai membri della comunità e di salvaguardare i diritti nei confronti dell'autorità e degli artigiani locali. [...] In secondo luogo, l'impostazione imprenditoriale delle fabbriche avute in appalto, spesso affidate ad un architetto garante della gestione del cantiere, attorno al quale ruotava però un numero cospicuo di maestranze in grado di occuparsi di tutte le fasi di innalzamento dell'edificio: dal commercio del materiale da costruzione, fino alla posa delle parti finite. In terzo luogo, l'organizzazione chiusa ed autarchica della gestione del lavoro, che poteva contare sullo spirito di corpo dei compatrioti, poco inclini, come si nota dai documen-

⁶⁵ *Cristoforo Solari*, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Cristoforo_Solari>.

⁶⁶ L. DAMIANI CABRINI, *Domenico Gaggini*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I27631.php>> (4 settembre 2007).

⁶⁷ *Antonello Gagini*, in <http://it.wikipedia.org/wiki/Antonello_Gagini>.

⁶⁸ REDAZIONE, *Gaggini*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I23519.php>> (10 agosto 2005).

⁶⁹ *Guglielmo Della Porta*, <http://it.wikipedia.org/wiki/Guglielmo_Della_Porta>.

⁷⁰ M. HOF, *Antonio Maria Aprile*, in <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I18513.php>> (12 febbraio 2005).

⁷¹ L. DAMIANI CABRINI, *Le migrazioni d'arte*, in *Storia della Svizzera Italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, a cura di R. CESCHI, Bellinzona 2000.

⁷² M. KARPOWICZ, *Artisti ticinesi in Polonia nel '500*, Canobbio-Lugano 1987, pp. 177-179.

ti citati, ad inglobare fra le proprie schiere lavoratori estranei alla loro etnia e a tramandare a terzi le proprie tecniche⁷³.

Il sistema della consorterìa tra le maestranze degli artisti della regione dei laghi è una costante verificabile anche a Padova nella Basilica del Santo e a Venezia dove Pietro Lombardo (Solari)⁷⁴ e associati sapevano acquisire importanti commesse dal patriziato e dagli ordini religiosi, vincendo l'agguerrita concorrenza degli artisti locali o di provenienza toscana, per cui non si riesce a comprendere per quale recondita ragione il Locarnese dovesse eccezionalmente sfuggire a questa regola, tanto più che la regione dei laghi prealpini ha prodotto per secoli tutta una fioritura di maestranze proprio specializzate nell'edificazione di castelli e fortezze, attive *dall'uno all'altro mar*, come a suo tempo ci ha ben ricordato quel singolare cultore d'arte che fu Aldo Crivelli, locarnese d'adozione⁷⁵.

(Le foto, scattate appositamente per questo contributo, sono del ricercatore Elvezio Del Pietro che ringrazio di cuore.)

⁷³ L. DAMIANI CABRINI, *Caratteri di un'affermazione. Scultori ed architetti dei "Laghi lombardi" a Venezia nel Quattrocento*, in *Svizzeri a Venezia, nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dalla metà del Quattrocento ad oggi*, a cura di G. MOLLISI, in «Arte&Storia», anno 8 n. 40, Lugano 2008, pp. 64-71.

⁷⁴ *Pietro Lombardo (scultore)*, in <[http://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Lombardo_\(scultore\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Lombardo_(scultore))>.

⁷⁵ A. CRIVELLI, *Artisti ticinesi dal Baltico al Mar Nero*, Locarno 1969.